

TEATRO Y FIESTA POPULAR Y RELIGIOSA

Mariela Insúa | Martina Vinatea Recoba (eds.)



MUJERES COLONIALES DE TEATRO LA CALDERONA, O CÓMO EL TEATRO SE VUELVE FIESTA

Macarena Baeza de la Fuente
Escuela de Teatro / Pontificia Universidad Católica de Chile

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta comunicación es analizar la puesta en escena de *Mujeres Coloniales*, desde la perspectiva de las relaciones entre teatralidad y fiesta. Este vínculo, como se verá, se producirá al trastocar la relación entre los intérpretes del montaje (actores y músicos) con el espacio escénico y el espectador. Lo que la puesta en escena propone es una salida del espacio de teatro convencional lo que posibilita un contacto mucho más directo entre intérpretes y espectadores.

Todo esto enmarcado en una función teatral que se origina a partir de relatos e imágenes de la memoria de mujeres en la colonia, los que sirvieron de base para una escritura dramática y escénica contemporánea.

DESARROLLO

Mujeres coloniales fue creada por Inés Stranger y puesta en escena por el Teatro La Calderona de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, bajo mi dirección. Una primera versión fue producida durante el año 2008, y se representó durante los meses de diciembre de 2008 y enero de 2009 en los patios y pasillos del Campus Oriente de Universidad Católica en Santiago de Chile. Una nueva versión fue representada el año 2010, durante una gira

Publicado en: Mariela Insúa y Martina Vinatea Recoba (eds.), *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 23-37
Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 20/Publicaciones Digitales del GRISO.
ISBN: 978-84-8081-409-6.

por España que se realizó en el mes de julio. Finalmente en los meses de diciembre de 2010 y enero de 2011 se realizó una nueva temporada en Santiago de Chile, esta vez en los pasillos del convento de San Francisco.

Desde el punto de vista de su estructura, la trilogía se compone de tres momentos *La Monja Alferez*, *Sor Úrsula Suárez* y *Santa Rosa de Lima*. Las tres pequeñas obras están basadas en textos escritos y/o testimonios visuales creados por mujeres que habitaron o circularon por el continente americano entre los siglos XVII y XVIII.

Lo particular del montaje es que cada una de estas historias ocurría en un «escenario» diferente, y el público debía desplazarse en búsqueda de las escenas.

En la primera versión, los espectadores recorrían el campus universitario, guiados por los músicos quienes los invitaban al desplazamiento y los conducían por los pasillos del edificio.

Para la gira por España, creamos dos personajes que enlazarían las historias y se relacionarían con los espectadores: Hermes, un vendedor de toda clase de reliquias religiosas, quien aprovecha de lucrar con los peregrinos que viajan a Santiago de Compostela; y el Apóstol Santiago, quien se encarna por ser su año Xacobeo. Al conocer a Hermes, se propone salvar el alma de su extraviado devoto. Esto se produce gracias a la intercesión de una santa de su tierra, Santa Rosa de Lima.

Para la última versión, la que se presentara en Santiago de Chile en el Museo de San Francisco, se mantuvieron ambos personajes, pero el Apóstol Santiago llega «a escena» a ayudar a los españoles del asedio mapuche en septiembre de 1541. Santiago viste cota de mallas y lleva la espada de los conquistadores españoles. Cuando ve al público, advierte que se ha equivocado de época, ya que no hay mapuches ni incendio en el sitio donde está.

La obra se presenta como una alegoría del conocimiento de lo sagrado y vivencia de la fe por los santos (Santiago y Rosa), celebratoria del sincretismo en su recuperación actual. Esto es lo que pretendíamos quedara después del aplauso. La transformación de Hermes opera para que el público también pueda convertirse, ya que él es una individualización del espectador, y como tal, lo representa.

Después de cada una de las historias de las mujeres coloniales, Hermes y Santiago viajan. En España, su destino iba cambiando función a función dependiendo de la localidad en la que se estaba repre-

sentando. Así, en Segovia se invitó a los espectadores a caminar rumbo a Hontoria; en Daroca, a Manchones; en Lerma a Covarrubias, etc.

En Chile, el público era invitado metafóricamente a salir de Santiago rumbo al sur, llegar a Paine (hacia el sur de Santiago) y finalmente terminar en el santuario de Santa Rosa de Lima en Pelequén. Así, personajes y espectadores se movilizaban de un escenario a otro. En estos desplazamientos, los intérpretes entonaban canciones procesionales y portaban velas, convidando a los espectadores a realizar las mismas acciones.

El análisis que propongo se dirige a la puesta en escena, no al texto dramático. Me remitiré a la idea de *teatralidad* destacando lo siguiente: «El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando»¹. En este sentido, es precisamente el momento de la función, en que se produce el convivio entre intérpretes y espectadores, el que permite que ocurra la teatralidad.

En la idea de teatralidad también está involucrado el concepto de representación. Es una operación en la que el teatro no oculta sus convenciones, sus técnicas, sino por el contrario se produce un énfasis en la ilusión, en la ficción. El espectador se sabe frente a una representación, pero cree en ella. Y es capaz de ver, al mismo tiempo, la realidad (actor, sala de teatro) y la ficción (personaje, espacio representado). A esto se refiere Felipe Pedraza como el «doble fundacional del teatro», señalando que el público «ve doble»² durante el espectáculo; por un lado ve al actor, y al mismo tiempo, al personaje que representa ese actor.

Muchos de los elementos presentes en el concepto de teatralidad pueden ser aplicables tanto al teatro como a la fiesta. La situación de convivio, en un presente que se desenvuelve en el tiempo, el acatamiento de unas convenciones que enmarcan y posibilitan la relación, la necesidad de la ficción y la conciencia de su diferencia de la realidad, aun cuando en el presente se superponen ambos planos.

En el origen de la fiesta abundan los elementos teatrales, especialmente dos: el mimetismo y la repetición, ambos puestos en juego en

¹ Cornago, 2005, p. 4.

² Ver Pedraza, 2005.

un intento por la actualización del drama cosmogónico primitivo. Dicho de otro modo, en la fiesta —como en el teatro— hay *juego*, hay *representación*.

En la fiesta, se genera una inversión o subversión que, más que una parodia, conlleva una instancia crítica de libertad; un rompimiento de las normas en un margen espacio temporal muy preciso. Consigue una emancipación de los cánones culturales: el orden corriente es alterado y aquella confusión de roles es la muestra más evidente de la libertad auténtica que el público siente y usa.

La nueva realidad que establece la celebración permite que la comunidad conozca mejor el lugar al que pertenece. Se produce un encuentro con lo sagrado, que revela la alteridad de su ser en la apariencia.

La idea de que el teatro se nutre, se inspira en la fiesta antigua, nos fue de mayor interés. Como la fiesta, buscábamos crear un teatro participativo, visual, simbólico, comunicativo y con mensaje.

Para convertir la función teatral en una pequeña fiesta religiosa y popular en cada espacio, la primera operación que realizamos fue salir de la sala teatral para llevar al teatro al corazón de cada ciudad.

En las sociedades del Antiguo Régimen, el teatro estaba en el centro de las sociedades. No sólo porque los asuntos de los que trataba y el grado de repercusión de éstos en la vida social era grande, sino porque materialmente el teatro —como la fiesta— se enmarcaba en la ciudad como escenario.

El espacio escénico modifica todos los sistemas signícos que funcionan en una obra teatral. Es una realidad sensible y concreta a partir de la cual se levanta la estructura del espectáculo. Asimismo las características del emplazamiento escénico determinan el tipo de comunicación con el espectador.

El emplazamiento de la obra funcionaría como un paisaje urbano. En este, todos los elementos están en presente, y justamente es su presencia material lo que interesa. Además no hay jerarquías. Los elementos no están subordinados unos a otros.

En vez de ocurrir en una sala de teatro, la obra acontecería en un *espacio hallado*.

Marco de Marinis comenta al respecto:

Los espacios encontrados, entonces, serán generalmente ambientes y lugares (cerrados y abiertos) fuertemente afectados desde el punto de vista arquitectónico y/o urbanístico: el interior de una iglesia, la sala o el

patio de un palacio antiguo, un claustro, una plaza, una calle, pero también hoy, ciertos lugares de arqueología industrial como las viejas fábricas³.

El espacio teatral es un lugar para las relaciones y experiencias, del actor y el espectador. La relación entre ambos está mediada por el espacio donde ocurre. En la sala teatral convencional, el público permanece a oscuras, con una barrera que lo distancia de los intérpretes. Esto lo condena a la pasividad. En el espacio público, el teatro ha irrumpido en el devenir cotidiano. Actores y espectadores se encuentran en un mismo nivel, con los mismos derechos. La relación es mucho más directa.

Como ocurría en las teatralidades antiguas, especialmente en el Medioevo, el Renacimiento y el Barroco, la calle y los diversos espacios encontrados fueron el escenario del teatro. Francesc Massip en un libro sobre el tema señala:

A falta de un espacio autónomo pensado para el teatro..., el espectáculo medieval asume el espacio hallado, nunca propiamente escénico, sino sólo designado como teatral en el momento oportuno, que acepta, sin transformarlos, los elementos dados de un espacio cualquiera⁴.

La propuesta que construimos es que el espacio encontrado o hallado debe aparecer tal cual es, sin maquillajes de ninguna especie. La premisa para *Mujeres Coloniales* fue teatralizar la arquitectura del campus universitario primero, las calles y construcciones de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco presentes en los 12 pueblos donde representamos en España; y, finalmente, el edificio más antiguo de Santiago, uno de los pocos vestigios urbanos coloniales chilenos, emplazado en el centro de la ciudad.

El espacio se convirtió en un elemento de la dramaturgia, cargado de ritmos, contenidos y sentidos. La acción de la obra, los cuerpos de los actores confrontados a los derruidos muros de un monasterio del siglo XII, a la señalética propia de museos y calles, a los pasillos de un claustro, dialogaban en presente con la gestualidad y el habla de los actores. Asimismo, producían en estos y en los espectadores una reacción emocional. Se tornaba sumamente provocador el hecho de estar trabajando en los recovecos de un edificio construido hace nueve

³ Marinis, 2005, p. 81.

⁴ Massip, 1992, p. 47.

siglos, portador y testigo de una memoria histórica gigantesca. La misma sensación se nos produjo como equipo en las funciones en San Francisco, en Santiago. Este espacio sigue en pie a pesar de los terremotos que han asolado Chile, y sobre todo, ha sobrevivido a la vorágine inmobiliaria de las últimas décadas. El gesto de instalarse en ese espacio en particular, se transformó en un acto simbólico de apropiación de un espacio urbano olvidado, para instalar una memoria de mujeres coloniales, también olvidada.

Hay algo fijo y algo mutable en el paisaje urbano, porque la arquitectura siempre será la misma, pero puede verse modificada, por el uso que se le dé. En nuestro caso, dicho movimiento sería producido por la iluminación y por los desplazamientos de actores, actrices y espectadores.

Al transformar al espacio contenedor de la obra en escenografía, se ponen en primer plano los elementos musicales del lugar, en especial, sus diversos ritmos. Esto me pareció sumamente revelador, y fue uno de los elementos que definiría la orientación de cada escena en el primer montaje de la obra. La amplitud y lentitud que sugería el espacio original para *La Monja Alférez*, debía contrastar con lo vertiginoso de su puesta en escena, apenas dando lugar a la pausa; por el contrario, la velocidad que sugería la escalera hallada para *Santa Rosa*, nos daba la oportunidad de generar silencios en el trabajo de la actriz.

En relación al tratamiento que le dimos al espacio, la idea fue no encubrir los elementos contemporáneos, sino por el contrario servirse de todos ellos; en el caso del campus universitario: un teléfono público, lockers de los estudiantes de arte, sus trabajos de curso repartidos por doquier, un bebedero de agua, fuentes de iluminación contemporáneas. En el caso de la gira, automóviles, viviendas, letreros luminosos, bancas de plaza. En el museo, los carteles que señalaban una u otra colección. Asimismo la vegetación existente en todos los sitios. Todo sería aprovechado e iluminado. Estábamos dejando fuera la estructura del teatro con sus anticuadas bambalinas, telones de fondo y de boca.

Esto permitía todo el tiempo estar «viendo doble». Al mismo tiempo el espectador veía el espacio real, como también el espacio de la acción: sala en casa del Obispo de Guamanga (*La Monja Alférez*), convento de las clarisas de Santiago (*Sor Úrsula Suárez*) y gruta de la santa (*Santa Rosa de Lima*). Particularmente interesante al respecto fue lo que ocurría en el espacio elegido para *La Monja Alférez* en el Mu-

seo de San Francisco. Intérpretes y público estaban al centro del patio, entre las plantas y animales de los franciscanos. El edificio colonial los circundaba. Pero por sobre las copas de los árboles podía divisarse, nítidamente, los altos edificios del Santiago contemporáneo. La obra ocurría en el ahora y en el pasado al mismo tiempo.

Construimos un espacio dialéctico. El espacio real y sus connotaciones significaban en la puesta en escena, a través del sentido que le daría el público, que reconocía un lugar por el que tantas veces había transitado, y al mismo tiempo, se sorprendía ante la reapropiación que se ha hecho de él para convertirlo en otra cosa.

La pérdida de la jerarquía habitual entre escenario y platea, y la cercanía que cada espacio de representación permitía entre espectadores y actores destrabó las tensiones posibles e hizo al público partícipe de la acción.

En cada función se generaba un lazo distinto entre intérpretes y espectadores. Cada función provocaba una adhesión diversa del público a la propuesta de interacción.

En España pudimos percibir que los espectadores están más habituados a la participación, probablemente porque la obra se representó siempre en pequeños poblados, jamás en ciudades de muchos habitantes. Además eran pueblos todos con una tradición de fiestas religiosas viva. En Chile, si bien el público jamás se negó a la interacción, su participación fue tímida y silenciosa.

La pregunta que nos hicimos durante el proceso muchas veces fue cómo convencer a un espectador habituado en el teatro contemporáneo a no actuar, a que sin pudores se animara a hacerlo. El humor y la chispa de Hermes, enfrentada a la ingenuidad y empatía de Santiago fueron claves. El público, en España como también en Chile, se familiarizó muy rápidamente con ambos. Lo que construí con estos actores fue una relación de persona a persona con el espectador. Los intérpretes miraban directamente al público, hablaban con ellos, e incluso los confundían con personas conocidas. Hermes se sentaba entre medio de los espectadores, Santiago les pedía su opinión en algunos momentos significativos. De ese modo, desde un principio se planteaba el fin de la artificial separación actor/espectador.

Los espectadores no sólo eran visibles como parte de la obra, sino también tenían un rol: eran peregrinos. Esto en el Barroco ocurría de antemano en la fiesta y el teatro en la fiesta, pues cada uno «representaba» su lugar en la sociedad.

Cada espacio nos reveló a grupos humanos totalmente diversos. Y esto hizo que su relación con la obra fuese particular. El público en el Campus Oriente, en Santiago (2008-2009) estuvo conformado más bien por colegas de teatro, estudiantes de actuación, amigos y parientes. Diríamos que se trató de unos espectadores habituados al teatro y, aun más, acostumbrado a puestas en escena experimentales por su cercanía y afinidad con el contexto universitario donde se realizó la temporada. En este sentido, no sorprende pensar en que su adhesión a la propuesta de la obra para incorporarse a la acción, tomando una vela y siendo peregrinos de un escenario a otro, fuese adoptada tan fácil y rápidamente. Todo el largo tramo que mediaba entre un escenario y otro, fue recorrido por estos espectadores en compañía de los músicos en el más radical silencio y la más profunda concentración. Cuando llegaban a la escalera de Santa Rosa, concentradamente depositaron las velas en la animita, como unos intérpretes más. Ellos completaron la interpretación de la pieza. De hecho, una de las cosas que más valoraron en sus anotaciones en nuestro cuaderno de espectadores fue la posibilidad de ser parte de la obra.

Por otro lado, el público español durante la gira fue totalmente diferente. La única función en la que hubo un ambiente parecido al del Campus Oriente fue la del Monasterio de Carracedo, en la provincia de León. Allí, el número de espectadores (40), junto a la posibilidad de iluminar (ya que la función se realizó de noche), como la las características arquitectónicas del lugar, generaron similar concentración de los espectadores.

En otras funciones ocurrieron reacciones distintas. Esto fue sorprendente e incómodo en el inicio de la gira, pues no estábamos acostumbrados a un público ruidoso y tan participativo. Pero luego se tornó algo fascinante: en cada lugar dependiendo de la hora de función, las características del espacio de la representación, la edad, género y condición social de los espectadores, la relación entre la obra y su público se dio de manera diferente. En Zamora, por ejemplo, en un espacio abierto en pleno casco histórico de la ciudad hubo aproximadamente 500 espectadores, la mayoría de los cuales eran gente de la tercera edad, que había llegado temprano para asegurarse una buena ubicación. Para ellos, más que participar de la procesión, su interés fue de llegar primero al siguiente escenario, de modo de no quedar relegado a los asientos del fondo o a quedar de pie. Durante la procesión, el público gritó, cantó, conversó con los actores. Celebró,

pero no de modo silencioso e interior, sino del modo más jubiloso que fue posible. En Vitoria-Gasteiz, País Vasco, el público fue de no más de 30 personas, quienes a plena luz del día debieron soportar el frío y el viento estoicamente. Fue un público muy amable, reposado, respetuoso, silencioso. Cumplió su papel educadamente. En Olite, Navarra, también a plena luz del día, el público estuvo conformado por familias enteras. El bullicio de los niños estuvo presente durante toda la función. Y junto a los niños, el viento. La obra debió ser ágil y las movimientos de un escenario a otro perdieron totalmente su sentido, siendo vistos por los espectadores más bien como un problema que como un momento de interacción verdadera, parte fundamental de la propuesta de la obra.

El público de Carrión de los Condes, en Burgos, estuvo conformado por personas de todas las clases sociales y rangos etéreos. Al ser una villa muy pequeña, bien podemos decir que el pueblo entero estuvo allí. Incluso las monjas del convento del lugar. Ellas, ubicadas en primera fila, fueron unas espectadoras comprometidas emocionalmente con cada uno de los vaivenes emocionales de Sor Úrsula, con quien se sintieron identificadas.

En el claustro de San Francisco, en Santiago de Chile, el público llegaba muy temprano para poder tener lugar, ya que el aforo de cada función era muy reducido. Una vez adentro, en todas las funciones el primer comentario se refería al espacio. La mayoría de los espectadores, no conocían el lugar y tanto su arquitectura como el pequeño vergel de los franciscanos los atrapaba. Especialmente sorprendente les parecía estar en pleno centro de Santiago y disfrutar de tanto silencio. El fondo natural lleno de árboles centenarios, en contraste con el pavo real que se cruzaba y graznaba en todas las funciones produjo mucho interés. Se trató en general de un público participativo, pero no tan expresivo como el de Olite y Zamora.

Cada público se apropió de la obra según sus competencias espectatoriales, su grado de afinidad con los materiales, su interés en el espacio donde ocurría la representación. Y esto, modificó la obra de manera tal que, realmente, no podemos decir que haya habido dos representaciones siquiera parecidas entre las más de cuarenta funciones que hemos realizado. Cada una de ellas fue, para la compañía, un espacio de investigación en el modo cómo una obra teatral puede volverse una fiesta intentando recuperar el sentido de un teatro inserto en el corazón —y no al margen— de la sociedad.

CONCLUSIONES

Mujeres Coloniales como espectáculo que reactualiza una memoria colonial de mujeres opera construyendo un vínculo que liga obra y arquitectura, teatro y espectador reutilizando las estrategias de la fiesta y la teatralidad antiguas en un montaje contemporáneo.

El vínculo que se puede producir es alucinante, por cuanto da cuenta de nuestra actual necesidad de convivio, en un mundo que no hace sino propugnar las relaciones mediatizadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Campos Vera, N. (coord.), *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro internacional sobre Barroco*, La Paz, Unión Latina, 2007.
- Cornago, O., «¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad», *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, agosto, 2005, disponible en www.telondefondo.org
- Cruz de Amenábar, I., *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago, Ediciones UC, 1995.
- Dubatti, J., *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.
- Ferrer Valls, T., «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral», *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003, pp. 27-37.
- Grammatico, G., A. Arbea, X. Ponce de León (eds.), *La fiesta como el tiempo del Dios*, Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1998.
- Marinis, M., «El espacio escénico en el teatro contemporáneo: la herencia del siglo XX», en *Teatro, memoria y ficción*, ed. O. Pellettieri, Buenos Aires, Galema, 2005, pp. 75-83.
- Massip, F., *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos, 1992.
- Pedraza, F., *Drama, escena e historia. Notas para una filosofía del teatro*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

FOTOGRAFÍAS Y VIDEOS

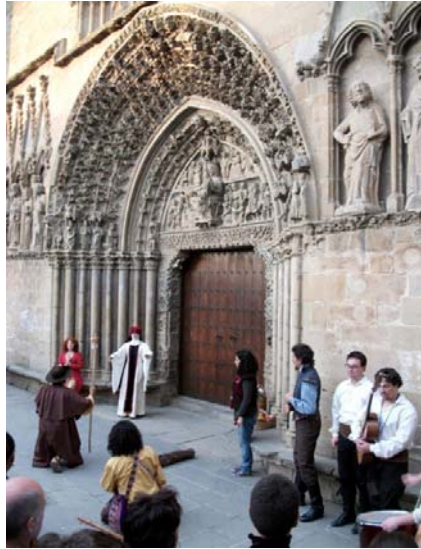
Archivo Compañía de Teatro La Calderona www.teatrolacalderona.cl



Fotografía de José Chahín



Fotografía de Prensa UC-Chile



Fotografía de José Chahín



Fotografía de José Chahín



Fotografía de José Chahín



Fotografía de Festival de Olmedo



Fotografía de José Chahín



Fotografía de Elio Frugone, Fototeatro



Fotografía de Elio Frugone, Fototeatro



Fotografía de Prensa UC-Chile